

Писарчик Л.Ю.

(доцент кафедры истории философии ОГУ, кандидат философских наук, выпускник МГУ)

Р. ДЕКАРТ И КЛАССИЦИЗМ

В статье анализируется влияние философии Рене Декарта на становление и развитие художественной системы классицизма, ярко отразившейся в творчестве выдающихся французских писателей Корнеля, Расина, Лафонтена, Буало. Основное требование классицизма – подчинение искусства разуму – выразилось в максимальном стремлении к нормативности в искусстве и выражении разумной закономерности мира. В полной мере это нашло отражение в эстетике классицизма.

...Художественный идеал, созданный в XVII веке, вполне согласуется с принципами картезианской метафизики...¹

Э. КРАНЦ

1. XVII век – век картезианства

Французский классицизм, получивший широкое распространение вслед за барокко, предпринял немало усилий, чтобы ввести барочную стихию и необузданность в русло определенных строго выверенных правил и норм. А.В. Михайлов пишет: «Во Франции, где сама государственная власть, оглядываясь на императорский Рим древности, усиленно стремилась создать образ совершенного порядка, литература предприняла успешную попытку создать строгую и законченную стилевую систему, построенную на последовательном укрощении хаотических сил – на их «окультуривании». Французской барочной системе государственности с королем-Солнцем во главе монархии соответствует система поэтического классицизма в произведениях Корнеля, Расина, Лафонтена, Буало и других писателей. Результат решительного очищения барочной действительности, которая воспринималась как своего рода «авгиевы конюшни», – французский классицизм послужил художественным и эстетическим противовесом необузданным силам барокко, его безмерности»².

Классицизм как художественный стиль и направление вносит в художественное творчество прежде всего строгие нормы, правила и образцы: правило правдоподобия, закон подражания древним авторам, закон жанровых разграничений, требование единообразия стиля, правило трех единств, закон трансформации реальности в направлении ее идеализации и т. д.³ Одним из самых важных требований классицизма на всем протяжении его эволюции было требование подчинить искусство принципам разума: «...для классицизма родовым качеством является примат замысла над художественным воплощением и предопределенность последнего эстетическим идеалом гармонии и единства»⁴.

«Характерными чертами эстетики классицизма является ее *нормативность*, стремление к установлению строгих правил художественного творчества, а также регламентация эстетических критериев оценок художественного произведения. Художественно-эстетические каноны классицизма четко ориентированы на образцы античного искусства: перенесение тематики сюжетов, характеров, ситуаций из арсенала античной классики как нормы и художественно-эстетического идеала, наполнение их новым содержанием.

Философской основой эстетики классицизма явился рационализм (особенно Декарта), идеи о разумной закономерности мира. Отсюда вытекают и идейно-эстетические принципы классицизма: логичность формы, гармоническое единство созданных в искусстве образов, идеал прекрасной, облагороженной природы, утверждение идеи государственности, идеального героя, решение конфликта между личным чувством и общественным долгом в пользу долга»⁵. «Классицизму свойственны иерархия жанров, деление их на высшие (трагедия, эпос) и низшие (комедия, басня, сатира), установление трех единств – единства места, времени и действия в драме»⁶. «Классицизм нашел отражение во всех видах и жанрах искусства: в трагедии (Корнель, Расин), комедии (Мольер), басне (Лафонтен), сатире (Буало), прозе (Лабрюйер, Ларошфуко), в театре (Тальма)»⁷.

А.В. Михайлов пишет о классицизме: «Классицизм провозглашает принцип строгой и суровой, нравственной и поэтической меры. В противоположность барокко, легко соскальзывающего к «низу», равно как к эротике, классицизм следует принципу благопристойности. Буало претит шутовство мольеровского Скапена, в котором ему чудится жизненная беспорядочность. Образ человека – суров, строг, гар-

моничен. Он возрождает римские гражданские добродетели и этим самым противоречит официальной упорядоченности и благонамеренности. Мера классицизма – живая, это укрощение буйства жизненных сил. Классицизм создает живую, плавную, ясную, взволнованную речь. Она полна достоинства»⁸.

А.В. Михайлов считает, что барокко и классицизм являются антиподами, но при всех различиях они в то же время дополняют друг друга и границы их не резко очерчены, а размыты, ибо есть третий элемент, который лежит между ними, проникает в них и способствует размытию границ. Этим третьим элементом является рационализм⁹. Рационализм действительно глубоко проник в основы художественно-эстетических систем барокко и классицизма, особенно последнего. Правила классицизма были сформулированы на основе рационализма Р. Декарта. Искусство, согласно этим правилам, есть разновидность человеческого творчества и познания и поэтому фундаментальные основы познания вполне применимы и к нему. Н.А. Сигал отмечает, что «...ведущая роль разума в картезианской теории познания определила основные принципы и методы художественного познания действительности у классиков. Признавая единственно достоверным методом рационалистическое обобщение и абстракцию, картезианская философия отвергла чувственное, эмпирическое познание. Равным образом и эстетика классицизма резко отрицательно относилась к эмпирическому воспроизведению отдельных частных явлений; ее идеалом был абстрактный, обобщенный художественный образ, исключаяющий все единичное и случайное. В явлениях действительности картезианская философия и картезианская эстетика ищут лишь абстрактно-общее»¹⁰.

«Семнадцатый век, – пишет А. Койре, – с полным правом был назван веком гениев. Действительно, не многие века могут гордиться тем, что породили целую галактику мыслителей первой величины: Кеплер и Галилей, Декарт и Паскаль, Ньютон и Лейбниц, не говоря уж о Ферма и Гюйгенсе. Однако даже в небесах не все звезды светят одинаково ярко. Точно так же в этой галактике, на мой взгляд, две звезды выделяются среди остальных своим блеском: Декарт, который выразил идеал – или мечту? – науки Нового времени, «грезе сведения науки к геометрии», и Ньютон, который прочно поставил физику на ее собственное основание»¹¹.

И тут же Койре добавляет, что научная мысль континентальной Европы в конце XVII века особенно вдохновлялась картезианской философией, тогда как влияние Ньютона ограничивалось пределами Англии¹². Поэтому логичнее всего проанализировать влияние именно Декарта на всю интеллектуальную атмосферу данного века.

Размышляя об основах человеческого познания в «Первоначалах философии», первым пунктом своих рационалистических построений Декарт сформулировал принцип сомнения в познании при разыскании истины, а седьмым пунктом идет принцип рационального постижения мира как основы всякого познания и вообще существования. Обосновав необходимость сомнения, Декарт пишет: «Итак, отбросив все то, относительно чего мы можем каким-то образом сомневаться, и, более того, воображая все эти вещи ложными, мы с легкостью предполагаем, что никакого Бога нет и нет ни неба, ни каких-либо тел, что сами мы не имеем ни рук, ни ног, ни какого бы то ни было тела; однако не может быть, чтобы в силу всего этого мы, думающие таким образом, были ничем: ведь полагать, что мыслящая вещь в то самое время, как она мыслит, не существует, будет явным противоречием. А посему положение *Я мыслю, следовательно, я существую* – первичное и достовернейшее из всех, какие могут представиться кому-либо в ходе философствования»¹³.

Основной принцип своей рационалистической концепции, выступивший в действительности как принцип всей европейской рационалистической культуры Нового времени, Декарт сформулировал следующим образом: «...никогда не принимать за истинное ничего, что я не признаю таковым с очевидностью, т. е. тщательно избегать поспешности и предубеждения и включать в свои суждения только то, что представляется моему уму столь ясно и отчетливо, что никоим образом не сможет дать повод к сомнению»¹⁴. Здесь в сжатой форме сформулировано требование критического, скептического подхода ко всему многообразию человеческого опыта и назван критерий истинности в познании – ясность и очевидность, усматриваемые разумом. Основой познания у Декарта является интуиция и дедукция, то есть интеллектуальное познание. Только оно дает всеобщий и необходимый характер истины.

Применение своих рационалистических принципов к искусству Декарт дал в письмах

к Гез де Бальзаку. «Искусство, согласно ему, должно быть подчинено строгой регламентации со стороны разума. Требования ясности, четкости анализа распространяются философам и на эстетику. Язык произведения должен отличаться рационалистичностью, композиция строиться на строго установленных правилах. Главная задача художника – убеждать силой и логикой мыслей»¹⁵. Хотя Декарт, как известно, не оставил всесторонне разработанной эстетической системы, не дал теории красоты, но он оказал совершенно определенное воздействие на французское искусство и поэтику XVII века. Его рационалистические идеи оказали существенное влияние на Паскаля, Боссюэ, Лабрюйера, Буало, Монтескье, Вольтера и др. Поэтому, согласно Э. Кранцу, можно говорить о «картезианском искусстве» и «скрытой» картезианской эстетике¹⁶.

Эстетика классицизма представлена в работах Скалигера «Поэтика», Кастельветро «Поэтика» Аристотеля, изложенная на народном языке и истолкованная», Сидни «Защита поэзии», Малерба «К г-ну де Флюрансу на его книгу «Искусство украшать»», Шаплена «Обоснование правила двадцати четырех часов и опровержение возражений», Опица «Книга о немецкой поэзии» и др. Но в наиболее разработанном виде эстетику классицизма мы находим у Никола Буало-Депрео, который изложил квинтэссенцию своих идей в поэме «Поэтическое искусство» (1674).

По мнению Э. Кранца, эпоху Ренессанса, как эпоху энциклопедистов, олицетворяют такие персоналии, как Маргарита Наваррская («...она читает Платона по-гречески и Библию по-еврейски», «пишет и в прозе и в стихах», «занимается наукой и дипломатическими отношениями»), Ф. Рабле (который «...занимается одновременно вопросами политическими, социальными; вопросами религии, просвещения, искусства, медицины, войны и права») и Монтень¹⁷. Согласно Кранцу, «Рассуждение о методе» Декарта – это первый опыт упорядочения разнонаправленных усилий мыслителей Возрождения. Декарт всю систему знания ранжирует, классифицирует и упорядочивает. Он выдвинул новое понимание научности, которое существенно отличалось от возрожденческого. «Расчленять трудности» – девиз Декарта, и эта формула стала законом французской философской мысли XVII века¹⁸. Прежде всего в работе «Правила для руководства ума» Декарт заме-

чает, что мыслители предшествующих эпох зачастую вели научный поиск хаотично, беспорядочно и открытия делались по этой причине случайно¹⁹. Поэтому новая наука должна опираться на *метод*, который позволит упорядочить научный поиск. «Случайное открытие истины – вот то, против чего восстает картезианский метод. Декарт готов скорее выдать свой путь к истине за «вымысел», чем за стихийное обнаружение ее в результате беспорядочных произвольных блужданий, лишенных методичности»²⁰.

Основные тенденции развития культуры Возрождения способствовали складыванию метода Декарта. Ренессансный стиль мышления характеризуется тем, что объектом познания в эту эпоху становится всё, преодолевается догматика средневековья с ее иерархией объектов, достойных изучения. Такая возможность открывалась благодаря новому пониманию человека по сравнению со Средневековьем, теперь делается акцент на творческой сущности человека, проистекающей из того, что всякий человек рассматривается как «сын божий», а разум человека приравнивается по своим творческим возможностям к божественному разуму (Мейстер Экхарт, Николай Кузанский). Николай Кузанский утверждает «мощь абсолюта как чистой возможности»²¹, что дает право человеку развивать новые взгляды, новые подходы, не боясь обвинений в ереси. «Мыслитель Возрождения не настаивает на непререкаемости своих положений, не утверждает: здесь истина, падите ниц перед ней! Вопрос о постижении безусловной истины он оставляет открытым и ведет речь о возможном. Все утверждения об истине являются лишь предположениями, все они имеют право на существование, и самые различные предположения и мнения могут согласовываться»²².

В XVII веке господствует страсть к разграничениям, классификациям и определениям, что проявлялось особенно в деятельности театра, так как он имел дело со сложным объектом – всем богатством человеческой жизни – и поэтому препарировал этот сложный объект и создавал абстракции. Средством таких разграничений и определений в театре была драма, в которой «царит абстракция»: «Закон гармонии (единства), распространение которого на время и пространство, есть закон трех единств, требует абсолютного разделения родов драматического искусства. Комедии принадлежит специальная функция: она заставляет смеяться, но не плакать. Трагедия имеет свою, совершен-

но противоположную функцию: она заставляет плакать и никогда не заставляет смеяться»²³. «Вместо целостного отражения сложных и конкретных явлений реальной действительности, – пишет Н.А. Сигал, – классическая эстетика выделяет отдельные стороны, отдельные аспекты этой действительности, отводя каждому из них свою сферу, свою определенную ступень в иерархии поэтических жанров: повседневные человеческие пороки и «неразумные» слабости рядовых людей являются достоянием «низких» жанров – комедии или сатиры; столкновение больших страстей, несчастья и страдания великих личностей составляют предмет «высокого» жанра – трагедии...»²⁴.

Э. Кранц пишет: «Отвлечение и анализ внушаются самой природе – геометрией, наукой по преимуществу отвлеченной и аналитической, и навязываются не только нравственной природе, которая, в силу картезианской психологии, считается интересной только тогда, когда она сводится к мысли, – но и природе физической, которая поработана игом прямолинейности и абсолютной закругленности. Свидетели тому – версальские лужайки и тисы, подстриженные в виде шара и пирамиды и параллельно идущие аллеи из грабов с подстриженными верхушками, которые представляют зрелище суровой архитектуры из зелени»²⁵.

Идеалом XVII века были порядок и абстракция, и различные сферы знания – искусство, наука, литература, философия – идут к этому идеалу своими путями. Между ними есть различие, но есть и общее – стремление к мысли, разуму, порядку. Однако философия ближе всего к идеалу, так как она представляет собой *мысль* в чистом виде. Но и искусство, типизируя, дает рафинированные образцы человеческих характеров: «...XVII век, который был настоящим картезианцем, уважал только сущность. Будучи вынужден воплощать свои общие типы в отдельных индивидуумах, он вкладывал в них как можно меньше индивидуального. Он освобождал их от всего чувственного, от всего конкретного, которое обнимает души в действительности, и сводил личности к чистым сущностям»²⁶.

Законы разума у Буало вневременны, автономны, общезначимы, внеисторичны. Следствием этого является абстрактное изображение действительности, обобщенные образы героев, лишенных индивидуальных черт. Античные герои для него – это «воплощение вневременной и вненациональной мудрости, на кото-

рое должны ориентироваться поэты всех последующих эпох»²⁷.

Декарт иногда «учил презрению к классической древности»²⁸ и его последователи – Арно, Паскаль, Мальбранш – рассуждали о древних нередко с враждебностью. Как это согласуется с тем, что классицизм опирается на древние образцы мысли и искусства? Дело в том, что они исповедовали не слепое подражание древним, а творческое отношение к их наследию, они стремились «превзойти древних, подражая им»²⁹. В основе философских построений Декарта была уверенность в том, что поскольку фундаментальные принципы его философии основаны на разуме, то они тождественны принципам философии классической древности и вечны. «Таким образом, Декарт отождествлял классическую древность с природой и разумом. Буало принимает это отождествление и переносит его из области философии в область искусства. Ведь Буало и вместе с ним весь классический XVII век ценили в древних не самую их древность, а скорее их вечную новизну, которой они обязаны природе и разуму. Для Буало содержание литературы представлялось вечным, как для Декарта содержание философии; нельзя выдумать красоты, как нельзя выдумать истины, тем более, что и по определению Буало красота есть лишь одна из форм истины»³⁰. В «Письме к господину Перро, члену французской Академии» Буало отмечает: «Станете ли вы отрицать, что именно у Тита Ливия, Диона Кассия, Плутарха, Лукана и Сенеки Корнель почерпнул лучшие свои сюжеты и нашел те высокие идеи, которые помогли ему создать новый род трагедии, не известный Аристотелю? ...разве вы не согласны, что Расина воспитали Софокл и Еврипид? Можете ли вы не признать, что тонкостям своего искусства Мольер научился у Плавта и Теренция?»³¹

Что же касается особенностей творческого переосмысления наследия древних, то оно состояло в методе, прилагавом Декартом к тому энциклопедическому содержанию, которое содержали вечные проблемы философии. По этому поводу Кранц замечает: «Свою оригинальность Декарт видел только в методе»³². Сначала Декарт рассматривает метод как индивидуальный, чисто личный («Рассуждение о методе»), но затем приходит к выводу, что метод является «...необходимым правилом для всякого ума» («Правила для руководства ума»)³³.

Истина, согласно Декарту, является всеобщей, но выражение этой истины может быть индивидуальным и может иметь разные формы – эстетическую или метафизическую. В искусстве истина выражается наиболее совершенным образом в форме произведений Корнеля (классицизм), в философии – в форме работ самого Декарта (картезианство). Поэтому методологические правила картезианства и художественные принципы классицизма совпадают. Кранц пишет, что «для Декарта ценность искусства заключается в его конечной цели. Высшая цель – это доказать какую-нибудь истину, и потому высшим искусством является то, которое наиболее служит разуму и истине»³⁴. Показательно, что воображение Декарт не считает основной художественного творчества, а только мысль. Поскольку правила метафизики и эстетики одни и те же, Буало только осталось перенести их в литературу. Правду в искусстве Буало понимает в соответствии с трактовкой Аристотеля, согласно которому изображать надо то, что может быть, то есть возможное, а не фантастическое и невероятное:

Невероятное растрогать неспособно.
Пусть правда выглядит всегда правдоподобно:
Мы холодны душой к нелепым чудесам,
И лишь возможное всегда по вкусу нам.³⁵

Теоретики раннего классицизма (Шаплен и д'Обиньяк) вступили в спор с Корнелем по вопросу о правдивости искусства. Корнель отстаивал точку зрения, согласно которой в искусстве необходимо изображать реальные факты, события, имевшие место в действительности, даже если они выглядят неправдоподобно. Шаплен же настаивал на том, что таким неправдоподобным фактам надо предпочесть правдоподобный вымысел. Буало трактует эту проблему глубже своих предшественников: «Критерием служит не привычность, не обыденность изображаемых событий, а их соответствие универсальным законам человеческой логики, разума»³⁶. Кроме этого, соответствие разуму в искусстве означает не только соответствие всеобщему в природе и в общественных отношениях, но и следование общеобязательным этическим нормам, что составляет важную основу воспитательного характера искусства.

«Влияние Декарта стало особенно значительным во второй половине XVII века. Это было посмертное влияние, связанное скорее с

общим математическим духом картезианства, чем с отдельными положениями этой философии. Но, несмотря на влияние Декарта, которое после 1660 года даже вызвало появление во Франции картезианской «партии», его учение тогда еще не получило официального признания. ...Открытое провозглашение картезианства как основы эстетики относится уже к первой половине XVIII века»³⁷.

2. Философские и научные воззрения Р. Декарта и их роль в изменении научной картины мира и художественного видения действительности

Механическая картина мира XVII века подготавливалась работами Г. Галилея и создавалась Р. Декартом и И. Ньютоном. Но особенно показательными в сопоставлении науки и искусства этого периода являются взгляды именно Р. Декарта. Галилей и Декарт создавали экспериментально-математический метод естествознания, превращали механику из искусства в науку. Тем не менее им еще присущ стиль мышления, уходящий корнями в античность и Средневековье, где познание мира понимается как искусство рассуждений, построений, вычислений и т. д.

Прежде всего нужно отметить, что тот большой вклад, который сделан Декартом в развитие науки, объясняется значительной ролью его философской доктрины, углубившей его научные изыскания. Декарт стремится утвердить новый стиль мышления, новую науку, которая существенно отличается от предшествующей. Основное отличие заключается в том, чтобы построить здание науки, очищенной от заблуждений и предрассудков. Этому служит картезианский принцип сомнения. Но не это главное, а то, что Декарт ставит задачу не просто постигать тайны природы, а *построить* науку, возвести ее здание на расширенном от недостоверных знаний месте, создав? по сути дела? новый тип культуры. «Декартовское сомнение, – пишет П.П. Гайденок, – призвано снести все здание прежней, традиционной культуры и отметить прежний тип создания, чтобы тем самым расчистить почву для постройки нового здания – культуры рациональной в самом своем существе. Антитрадиционализм – вот альфа и омега философии Декарта»³⁸.

Причем Декарт трудится над созданием науки как основы культуры, науки как... произведения искусства. (В этом нет ничего удивительного)

тельно: на многих страницах своих основных работ французский мыслитель науку, математику, геометрию, механику именует искусствами, причем использует то фигуральный, то буквальный смысл.) В этом виде наука представляет собой сначала некий четкий продуманный план, а затем этот план, созданный разумом, воплощается в действительности: так архитектор воплощает свои замыслы в реальных планировках, постройках, кварталах, городах. То есть построение новых основ культуры, нового сознания, новой науки у Декарта подчиняется принципам *сомнения, единства, методичности, разумности*. Но вместе с тем подчиняется и эстетическому критерию. Новая наука, по Декарту, есть нечто *гармонически целое*. Основой этой гармонии является человеческий разум, так как он несет в себе божественное «все-совершенство».

Истинность и гармоничность плана новой культуры, создаваемого разумом, гарантируется декартовским принципом очевидности. Обычаям и традициям, преданию и откровению, на которых строилось здание средневековой культуры, Декарт противопоставляет принцип «*Cogito, ergo sum*», т. е. размышление, самосознание, истину: «...истинность ясного и отчетливого знания гарантирована тем, что существует бог, что он – всесовершенное существо, а следовательно, не может быть обманщиком (ибо обман – это теоретический, гносеологический аспект несовершенства, т. е. небытия)»³⁹.

Душу в античном смысле, как носительницу воображения, чувства и разума, Декарт не признает. Он отождествляет душу только с разумом, тем самым перенося эстетическое начало из чувства в умственное постижение гармонии бытия и конструирование науки, картины мира. Человеческий разум несовершенен, но, тем не менее, он не является источником заблуждений. В этом смысле разум несет частицу божественного совершенства. Источником заблуждений, согласно Декарту, является воля, злоупотребление волей⁴⁰.

Итак, всеми свойствами души Декарт наделяет разум, то есть мыслительная и творческая деятельность разума несет в себе способность творить картину действительности в соответствии с эстетическими критериями: гармонией, совершенством, красотой. Причем самые основополагающие идеи разум несет в себе изначально, они врождены, вернее, вложены в человека богом, согласно Декарту. Тем самым

истина и красота открыты человеку изначально, присущи ему имманентно.

«Центральным положением научной программы Декарта, – пишет П.П. Гайденко, – является произведенное им отождествление материи и пространства. Это отождествление... является принципиально новым и важным для дальнейшего развития науки»⁴¹. Декарт подготавливает огромные изменения в науке, в стиле мышления и в картине мира тем, что отождествляет материю и пространство. С этим связано понимание им пространства и отличие этого понимания от аристотелевского понимания «места» как «ближайшей границы объемлющего тела»⁴². Аристотелевское понимание «места» было связано с представлениями об абсолютных «местах»: верх, низ, центр космоса и его периферия⁴³. В эпоху Средневековья такое представление сохранилось, но оно дополнилось еще священными местами.

Уже Николай Кузанский и Джордано Бруно ввели представления о космосе, который не имеет центра и периферии. Декарт же принципиально изменил античную и средневековую картину мира, отменив аристотелевское понятие места. Вещи, согласно Декарту, не имеют постоянного места, и место просто фиксируется, определяется субъектом познания относительно других тел⁴⁴. Эти релятивистские представления Декарта принципиально меняют все существовавшие представления о действительности, меняют содержание философских взглядов на мир и принципы художественного воплощения традиционных сюжетов в живописи, когда средневековые художники должны были располагать фигуры и объекты в соответствии с их «сакральным местом». Отныне философия и искусство руководствуются принципом равноправия всех мест во вселенной и расположения всех объектов относительно других объектов. Отныне нет сакральных мест ни в науке, ни в искусстве, хотя это не означает, что исчезло само по себе религиозное видение мира. Но после Декарта научная картина мира изменилась радикально, изменилось и художественное видение мира в целом.

Таким образом, эпоха Возрождения дала картине мира «перспективу», а Декарт дал представление об однородном пространстве и относительности мест вещей как для науки, так и для искусства. Пространство искусства стало таким же секуляризованным, как и пространство науки.

Построение Декартом дуалистической картины мира также имело важные последствия для последующего развития философии. Декарт говорил о двух субстанциях: духовной (неделимой) и материальной (делимой). Мир единственен и беспределен, а материя – его единая основа. На этом понятии материи (как пространства) складывается новая механика. Но не только в этом суть. Радикальное изменение декартовского понимания материи по сравнению с античным и средневековым заключается в том, что Декарт устраняет из материи жизнь, силу и форму (идею)⁴⁵. Точнее, он выводит идею в качестве второй субстанции – духовной. Декарт впервые в истории философии отказывается от принципа гилозоизма, от идеи одушевленности объектов природы, сосредоточив жизнь и мысль только в духовной субстанции. Человек же, как мыслящее существо, ощущает в таком мире (мире беспредельной безжизненной материи) свое полное одиночество.

С Декарта началось «расколдовывание» мира в отношении к материальной субстанции. Субъекту противостоит не наполненная разумом, формами (идеями) материя, а материя, которая не мыслит и не несет в себе никакого идеального содержания. Субъект впервые почувствовал свое одиночество в мире, он ужаснулся этому, что мы видим в мировоззрении Б. Паскаля, который в работе «Мысли» очень живо представил нам картину безмолвного бытия, окружающего мыслящего человека.

Материя Декарта сотворена богом, но в ней нет божественности, как у Николая Кузанского и Джордано Бруно. Она несла в себе божественность и у неоплатоников, будучи озаренной божественным светом, и у Аристотеля, и у Платона, поскольку была оформлена или была копией божественных идей. А Декарт полностью расколдовал материю. Ее осталось только геометрически расчертить и математически исчислить. С этого времени в философию (особенно экзистенциальную) и в литературу вошла тема одиночества «мыслящего тростника», разумного человека.

С Декарта началась и тенденция утраты своих позиций натурфилософией, так как применительно к безжизненной материи натурфилософия всегда исходила из идеи божественности природы или искала тенденцию нарастания психизма в природе. Натурфилософия еще продолжала свое существование до XIX века и на-

шла свое последнее воплощение в системе Ф. Шеллинга. Но экспериментально-математическое естествознание, математическая физика вытесняли ее по всем направлениям. Только в XX веке имел место своеобразный ренессанс натурфилософии в системах космологического неореализма (С. Александер, А.Н. Уайтхед) и критического реализма Дж. Сантаяны.

Холодное, рассудочное представление Декарта о мире природы передает П.П. Гайденко: «Материя как протяжение, части которого могут перемещаться, – вот что составляет сущность мировоззрения, за вычетом, разумеется, мыслящей субстанции, в которую целиком перешло понятие цели и формы, изгнанное из природного мира»⁴⁶. Однако удивительно то, что при таком холодном, математическом подходе к природе, которую Декарту надо было представить как объект, идеально подходящий для геометрического и механического анализа, ибо в нем нет ни жизни, ни формы (идеи), ни силы, ни качественного изменения, а только перемещение в пространстве, французский мыслитель все-таки сохранил в себе элементы средневекового стиля мышления, позволившего ему отнестись к познанию природы не только расчетливо-математически, но и как к объекту искусства. Наука у Декарта – не только «универсальная математика», но и искусство. «Средневековая схоластика была теоретически воспроизведенной рефлексией «артифэкса» – искусника-ремесленника (об исходной слитости «ремесла» и «искусства» свидетельствует, среди прочего, буквальная слитость терминов, какими и то, и другое обозначались в научном языке эпохи – латыни: *ars* – искусство, прием; *artificium* – искусство, ремесло, оба слова в значении рода деятельности; и, наконец, *artifex* – искусник, мастер-ремесленник), рефлексией того типа мыслительной деятельности, который был органически присущ и алхимику, и ювелиру, и схоластику, и скульптору»⁴⁷. Декарт сформирован как мыслитель и мыслью Возрождения (о чем шла речь выше), и схоластикой: «...схоластика оказалась не только предметом преодоления, но и источником той культуры сомнения, которая в конечном счете превратилась в картезианский метод»⁴⁸.

Прежде всего поражает то, что тот образ природы, который складывается в результате научного ее изучения, Декарт считает *вымыслом*, точнее, одним из множества возможных вариантов ее описания. П.П. Гайденко по этому

поводу пишет: «Новым и радикально отличающимся от прежних представлений о науке и ее задаче является декартово представление о том, как соотносится понятие природы, которое дает нам наука, с самой реальностью природного мира. Декарт подчеркивает, и неоднократно, что мир, об устройстве которого идет речь в его сочинениях, строго говоря, можно считать вымышленным»⁴⁹. Вымысел присущ в основном искусству. Вариативность подходов и решений присуща также гуманитарному знанию, но Декарт строит систему строгой науки – математики, механики и физики. Что же он имеет в виду? Скорее всего это возможность различных вариантов теоретических описаний природы.

«Пробил час гипотетизма, – пишет Л.М. Косарева, – вероятностной концепции научного знания. Ее влияния не избежал ни один серьезный мыслитель, начиная с середины XVII в.»⁵⁰. В задачу науки, согласно Декарту, входит выведение из очевидных начал (аксиом) объяснения всех явлений природы. Наука должна вскрывать причины всех явлений, но теоретических вариантов таких объяснений может быть множество. «В теорию познания вторгаются понятия, которые со времен античности и до Возрождения принадлежали не царству философов и научного знания, а области риторики, практической, обыденной жизни: понятия «мнение», «вероятность», «правдоподобие», «предположение», «гипотеза», «степень согласия»⁵¹.

В работе «Первоначала философии» французский мыслитель говорит о *гипотетичности* принимаемых им начал. Этот отрывок представляется нам очень важным: «...я все, о чем буду писать далее, предлагаю лишь как гипотезу, быть может, и весьма отдаленную от истины; но все же и в таком случае я вменю себе в большую заслугу, если все в дальнейшем из нее выведенное будет согласовываться с опытом, ибо тогда она окажется не менее ценной для жизни, чем если бы была истинной, так как ею можно будет с тем же успехом пользоваться, чтобы из естественных причин извлекать желаемые следствия»⁵². Важность этого отрывка, на наш взгляд, заключается в том, что Декарт здесь наметил гипотетико-дедуктивный метод познания, который в XX веке был разработан К. Поппером. Также у Декарта говорится о *полезности* гипотезы (начала), а не об истинности. Эту мысль Поппер тоже использовал, введя поня-

тие «оправданности» теории, а не ее истинности. Видно, что Поппер при создании своей концепции роста научного знания опирался на идеи Декарта, так же, как при создании своего принципа фальсификации он опирался на идею Ф. Бэкона о несимметричности подтверждающих и опровергающих теорию фактов. Подтверждающих фактов могут быть сотни, а опровергающих достаточно одного-двух.

Декарт, как и Коперник, пребывал еще под влиянием средневекового стиля мышления, когда механика еще считалась *искусством* и божественная символическая сущность мира могла быть истолкована при помощи множества математических, геометрических, механических, астрономических вариантов, лишь бы при этом конечный итог был однозначен, то есть наука должна была подтвердить божественный источник мира. Отсюда вытекает главная причина, согласно которой Декарт считал свою картину мира только вероятной, несмотря на полную достоверность первых начал (аксиом). «И причиной этой, – пишет П.П. Гайденко, – как ни парадоксально, является *божественное всемогущество*. Какая же тут, казалось бы, может быть связь? А между тем – очень простая: будучи всемогущим, бог мог воспользоваться *бесконечным множеством* вариантов для создания мира таким, каким мы его теперь видим. А потому тот вариант, который предложен самим Декартом, является только вероятным, – но в то же время он равноправен со всеми остальными вариантами, если только он пригоден для объяснения встречающихся в опыте явлений»⁵³.

Итак, все варианты постижения божественной сущности мира *равноправны*, если они опираются на определенное искусство чтения, расшифровки этих вариантов сущности; то есть на искусство математики и механики. Декарт создает науку Нового времени, но пользуется ею еще как искусством, так как произведение искусства всегда есть вариант постижения действительности, и таких вариантов может быть бесконечное множество, но каждый из них не повторим и в то же время правдив.

У Аристотеля физика представляла собой науку (*episteme*), а механика – искусство (*tehne*). Декарт же использует и физику, и механику как науки, и в этом одно из принципиальных отличий науки Нового времени от науки античности и Средневековья. Однако Декарт не избавился полностью от понимания механики как искусства. Об этом говорит его установка на со-

здание гипотетической, вероятной картины мира при помощи искусства математического языка, а точнее, его установка на создание множества таких равноценных картин. В этом проявляется возрожденческая парадигма рассмотрения человека-творца как подобия бога-творца. В этом величие человека.

Пробабелизм Декарта, согласно которому человек-творец, конструируя картину мира, все-таки не может постичь всех тайн этого мира и всей его глубины, приводит к тому, что его картина мира имеет лишь вероятный, приближенный характер, ведь человек-творец подобен богу-творцу, но не бог. Так и картина мира подобна миру, но не мир. По Декарту, достаточно согласовать картину мира и реальный мир, установить соответствие, синхронизировать часы, чтобы они «указывали время одинаково»⁵⁴. Наука не должна быть копией мира, а должна иметь *объясняющую силу*.

Произведение искусства всегда имеет сконструированный, вероятный характер, характер вымысла. У Декарта такой характер имеет наука, которая говорит не о том, что было, а, объясняя причины, она говорит о том, что могло бы быть. «Я почти себя удовлетворенным, – пишет Декарт, – если объясненные мною причины таковы, что все действия, которые могут из них произойти, окажутся подобными действиям, замечаемым нами в явлениях природы»⁵⁵. П.П. Гайденок добавляет к этому: «В сущности, Декарт таким образом утверждает, что, познавая мир, он просто *конструирует его* и отвергает как проблематичный и заведомо малоэффективный всякий другой вид познания: именно здесь проходит линия, по которой Декарт ведет критику традиционной формы науки»⁵⁶.

Но не только в этом дело. Ясно видно, что принципы и основания декартовской науки почти в точности совпадают с природой искусства: принцип *очевидности*, принцип *врожденности идей* характерен равным образом для искусства, как и для науки, так как художник всегда усматривает все идеи и истины непосредственно, умозрительно и всегда без каких бы то ни было доказательств; принцип *конструирования* присущ искусству в еще большей мере, чем науке, так как искусство в этом более свободно, в нем меньше ограничений, чем в науке; искусство также или в еще большей степени основано на *интуитивном* осмыслении бытия, чем наука у Декарта. Отличие научного мето-

да Декарта заключается в *принципе методичности*, в доказательстве, в выводе из общих первых начал следствий. Искусство же – это не столько доказательство, сколько «показательство»⁵⁷.

Мир, сконструированный в науке, согласно Декарту, – это «новый мир, наш мир»⁵⁸, это мир научного знания. Декарт наметил понимание культуры как «второй природы», сформулированное впоследствии Г. Гегелем и использованное и развитое К. Марксом. То есть наука Декарта создает «новый мир», который даже не похож на мир действительный, но следствия из теоретических (умозрительных) допущений должны совпасть с явлениями, наблюдаемыми в опыте, что будет свидетельствовать, по Декарту, о том, что научная картина мира адекватно описывает действительный мир.

Искусство тоже творит «новый мир». Было бы неправильно считать, что оно только отражает действительность, копирует ее, изображает. В искусстве идет переосмысление действительности и переконструирование ее с использованием значительной доли вымысла. Искусство в буквальном смысле слова *удваивает* мир, создавая новую духовную реальность (художественные образы и произведения искусства) на базе определенного материального носителя. Наука отличается у Декарта только языком математического доказательства и сравнением теории с опытом, чего нет в искусстве, так как очевидность и истинность распространяется в искусстве как на исходные идеи и мировоззренческие установки (своеобразные «первые начала» искусства), так и на «следствия», то есть всю картину конструируемого искусством «мира». Причем сравнение с опытом (обыденным и социально-историческим) тоже имеет место, но опыт в данном случае не играет роли решающего звена, роли проверки. Просто при восприятии искусства наш опыт невольно «ревизует» представленную картину и в случае совпадения нашего субъективного опыта с картиной, а также в случае доверия этой картине, содержание которой выходит за пределы нашего опыта, мы испытываем *удовлетворение*, которое и является критерием истинности в данном случае. В свою очередь художественное произведение обязательно обогащает наш духовный опыт, так как в нем, как правило, заложено огромное многообразие смыслов.

Поэтому не случайно то, что Декарт считает, что в процессе познания природы мы имеем

дело с той картиной мира, которую сами же и создаем, «познаем мы то, что сами же и творим»⁵⁹. Этот тезис не является субъективистским. Во-первых, здесь Декарт имеет в виду механику как *искусство*. Во-вторых, он имеет в виду под познанием *конструирование*, теоретическое моделирование, осознавая, что всю полноту и бесконечность бытия человеку познать не дано, можно только приблизиться к этому. Декарт выражает эту мысль таким образом, что божественный замысел человеку полностью раскрыть не удастся. Однако его физика и космология служат тому, чтобы максимально сблизить сконструированный им мир математики и механики с реальным миром. Поэтому он максимально сближает математику и физику, продолжая дело, начатое Галилеем, по созданию новой науки⁶⁰.

3. Рационализм Р. Декарта и классицизм

Сущность и критерий красоты

Известный польский эстетик В. Татаркевич усомнился в той традиции, которая столетиями связывала рационализм Декарта и искусство классицизма, и квалифицировал высказывания Декарта по вопросам эстетики как субъективизм. Татаркевич полагает, что Декарт не считал возможным применение своего рационалистического метода к искусству. «Искусство, поэзию и прекрасное он считал субъективными продуктами воображения, не поддающимися рационализации»⁶¹. Однако очень многое говорит об обратном. Прежде всего несомненно то, что Декарт рассматривал основные методологические принципы своей метафизики как руководящие принципы всякого познания не только в науке, но и в искусстве. «Прежде всего я хотел бы выяснить, – пишет он, – что такое философия, начав с самого обычного, а именно с того, что слово *философия* обозначает занятие мудростью и что под мудростью понимается не только благоразумие в делах, но также и совершенное знание всего, что может познать человек; это же знание, которое направляет нашу жизнь, служит сохранению здоровья, а также открытиям во всех искусствах (arts)»⁶².

Именно руководствуясь теми «первоначалами», которые сформулировал Декарт и которые соответствуют разуму и природе, Н. Буало разработал основные принципы своей эстетики классицизма, изложенной в «L'art poétique». Вторым вдохновителем Буало был Гораций, кото-

рому Буало подражал. Э. Кранц пишет: «Поэтика» Буало, по общему впечатлению, по роли, которую она занимает в истории литературы, похожа на «Рассуждение о методе» Декарта. Это первый стройный памятник критицизма в литературе, как «Discours» в философии»⁶³.

Структура эстетики Буало соответствует основным разделам декартовской философии: (1) метафизике соответствует раздел о сущности красоты, (2) проблеме критерия истины соответствует критерий красоты и (3) методологии соответствует раздел о выражении красоты и достижении идеала⁶⁴. Выше всего Буало ценит разум и его способность познавать всеобщее. Воображение же он ценит мало, «...эта низкая оценка... одинаково наблюдается и у Буало, и у Декарта... Буало так же не находит нужным применение воображения в искусстве, как Декарт – в науке. Происходит это потому, что Буало смотрит на искусство почти как на науку»⁶⁵.

Поэтому основные принципы классицистской эстетики Буало однозначно ориентированы на утверждение идеала рациональности в искусстве. Прежде всего это принцип «познай самого себя» – принцип рациональной рефлексии, который выступает своеобразным *cogito* поэта и философа. Основой познания и художественного творчества, согласно Буало, является прежде всего разум, а потом уже чувства и воображение художника; поэт в его творчестве ведет разум и врожденные идеи, которыми в данном случае являются классические формы красоты. Эти формы поэт XVII века черпает из произведений древних классиков.

Будь то в трагедии, в эклоге или в балладе,
Но рифма не должна со смыслом жить в разладе;
Меж ними ссоры нет и не идет борьба:
Он – властелин ее, она – его раба.
Коль вы научитесь искать ее упорно,
На голос разума она придет покорно,
Охотно подчиняясь привычному ярму,
Неся богатство в дар владыке своему.
Но чуть ей волю дать – восстанет против долга
И разуму ловить ее придется долго.
Так пусть же будет смысл всего дороже вам,
Пусть блеск и красоту лишь он дает стихам!⁶⁶

Художнику необходимы в его творчестве те же качества, что и ученому, – ясность, методичность, последовательность, рациональность, так как Буало считает, что красоты вне истины быть не может, поэтому он отождествляет ис-

тину и красоту: «Rien n'est beau que le vrai» (Нет красоты вне истинного)⁶⁷. Согласно Буало, в поэзии разум, содержание и здравый смысл являются ведущими началами по сравнению с формой:

Иной строчит стихи как бы охвачен бредом:
Ему порядок чужд и здравый смысл неведом.
Чудовищной строкой он доказать спешит,
Что думать так, как все, его душе претит.
Не следуйте ему. ...
Всего важнее смысл; но чтоб к нему прийти,
Придется одолеть преграды на пути,
Намеченной тропы придерживаться строго:
Порой у разума всего одна дорога⁶⁸.

Однако не нужно думать, что Буало игнорирует чувства и вымысел в произведении искусства. Дело в том, что эти стороны искусства он подчиняет разуму, но они для него так же важны:

Без этих вымыслов поэзия мертва,
Бессильно никнет стих, едва ползут слова,
Поэт становится оратором холодным,
Сухим историком, докучным и бесплодным⁶⁹.

В этом вопросе у Буало содержится определенное противоречие. С одной стороны, он отдает должное эмоционально-чувственной стороне искусства, художественного творчества и процесса восприятия а с другой стороны – он против изображения натуралистических сцен: кровопролития, убийств и т. д. «С характерным для картезианского рационализма пренебрежением к «низменному», чувственному началу человеческой природы Буало считает подобного рода внешние зрительные эффекты недостойными «высокого» жанра трагедии»⁷⁰.

Волнует зримое сильнее, чем рассказ.
Но то, что стерпит слух, порой не стерпит глаз⁷¹.

По этой же причине он критически и довольно пренебрежительно относится к жанру комедии, называя ее низким фарсом, делая исключение только для мольеровского «Мизантропа»⁷². В комедии, согласно Буало, слишком много чувственного, простонародного, что противоречит хорошему вкусу и здравому смыслу образованного читателя, то есть верхушке общества.

Декарт настаивал на существовании двух видов истин: высшей истины совершенного существа (Бога) и субъективной истины человеческого разума, сопричастной первой истине, во-первых, посредством интуиции, во-вторых, посредством способности воспринимать всеобщее и, в-третьих, благодаря единству человеческой природы (сходству умов). Идеалом классического искусства, согласно Декарту, была истина объективного (высшего) разума. Совершенство безлично и истинно, и ему можно только подражать. Поэтому искусство классицизма является миметическим (подражательным) и стремится к всеобщему. Оно выводит в художественных произведениях не индивидуальные характеры, а абстрактные типы человеческой природы. Особенно рельефно эту установку выразил Ф.-М. Вольтер в своей теории «беспредельного подражания»⁷³. Единственному совершенству должно соответствовать и образцовое выражение истины в единой форме. «Для того, чтобы в стихах образцово изобразить один и тот же предмет, Расин, Буало и Лафонтен непременно сочинили бы один и тот же стих. Здесь мы уже находимся перед лицом науки, а не искусства, здесь писатели приравниваются к геометрам, которые обязаны не только найти одно и то же правильное решение, но и найти его одинаковым способом – наиболее простым, т. е. совершенным методом»⁷⁴.

Эстетика классицизма в том варианте, как ее разработал Буало, отождествляла все богатство человеческой индивидуальности с самыми глубокими и совершенными духовными пластками личности и именно их выдавала за человеческую природу, идеализируя ее. «Индивидуальность (la personnalite) – это все в человеке; личность (la personne) – это его лучшее. Картезианская метафизика взяла только лучшее; классическое искусство пошло по ее следам»⁷⁵.

Критерий красоты сближается у Буало с критерием истины, что вытекает естественным образом из его предшествующих установок. *Ясность и очевидность* идей – это критерий равным образом истины и красоты, действующий как в науке, так и в искусстве. Красота воспринимается не чувственно-эмоционально, а рационально, на уровне идей, и она не столько восхищает нас, сколько интеллектуально развивает. Буало говорит: «...красота узнается по тому, что она разумна, понятна и ясна»⁷⁶. По этой причине Буало различает сюжеты христианские (средневековые) и мифологические (древнегре-

ческие), полагая, что первые являются предметом веры и не могут выступить предметом литературной обработки. В то время как вторые разум *понимает*, и они закономерно становятся эстетическим объектом⁷⁷.

Таким образом, согласно Буало, условиями красоты являются: 1) ясность идеала (совершенства), которому подражают, 2) ясность выражения этого идеала в произведении искусства и 3) ясность композиции (соразмерность частей, гармония), что он называет *порядком*⁷⁸. Относительно порядка Буало пишет:

Когда стихи кишат ошибками без счета,
В них блеск ума искать кому придет охота?
Поэт обдуманно все должен разместить,
Начало и конец в поток единый слить
И, подчинив слова своей бесспорной власти,
Искусно сочетать разрозненные части⁷⁹.

Кранц, анализируя точку зрения Буало по этому вопросу, задает риторический вопрос: «...не должна ли быть удовлетворена также и эмоциональная сторона и не состоит ли различие науки и искусства именно в том, что наука обращается исключительно к разуму и удовлетворяется тем, что порождает мысли, тогда как искусство, более близкое нам, порождает одновременно мысли в уме и чувство в душе. Но Буало приносит чувство в жертву мысли»⁸⁰. Однако это не совсем так. Выше уже говорилось о понимании Буало роли чувств, воображения и вымысла в искусстве. Добавим к этому и такие строки французского теоретика классицизма:

Пусть любит вымыслы и мифы наша лира, –
Из бога истины мы не творим кумира⁸¹.

*«Рассуждение о методе» Декарта
и «Поэтика» Буало
(метод науки и метод искусства)*

Основы поэтики классицизма пытался заложить Ронсар, но ему, согласно Буало, это не удалось. Другой поэт оказался более удачлив:

Но вот пришел Малерб и показал французам
Простой и стройный стих, во всем угодный музам,
Велел гармонии к ногам рассудка пасть
И, разместив слова, удвоил тем их власть.
Очистив наш язык от грубости и скверны,
Он вкус образовал взыскательный и верный, ...
Его признали все...⁸²

Э. Кранц пишет, что «...среди правил Буало нет ни одного, которое не опиралось бы на какое-нибудь из правил декартовской логики»⁸³. *Первым правилом* эстетики классицизма является требование *ясности*:

Иной в своих стихах так затемнит идею,
Что тусклой пеленой туман лежит над нею
И разума лучам его не разорвать, –
Обдумать надо мысль и лишь потом писать!⁸⁴

Из этого правила вытекает то обстоятельство, что из искусства полностью исключается символизм. Искусство является образом и описанием действительности, ее воспроизведением, и представляется оно уму ясно и отчетливо, тогда как символ требует истолкования, являющегося нередко смутным, неотчетливым, двойственным⁸⁵. Поэтому искусство классицизма подражает именно искусству древних греков, а не искусству Средневековья, которое насквозь символично. «Греки в своем искусстве изображали природу и человечество. Их боги – человечны и действуют на живописной сцене, которою является материальный мир, разукрашенный и расширенный художественной фантазией. Даже их мифология ясно и точно выражена, так как она дает объяснение всего неправдоподобного, что в ней находится. Она состоит исключительно из преданий, которые полны чудес, но в них нет тайны; мифы находятся за пределами законов природы, но в них нет противоречий. Мифология только невозможна в действительности, но она не абсурдна.

Христианское искусство, напротив, под влиянием доктрины, ставящей низко природу и человека, силится изобразить божественное и таинственное, которое по самой своей природе не может быть ни понято разумом, ни воспроизведено в чувственных формах. В этом источник необходимости искусства символического, чувственные образы которого часто столь же далеки от изображаемых ими предметов, «как лающая собака от созвездия, носящего это название»⁸⁶. «Буало запретил поэту искать вдохновения в вере и заимствовать сюжеты из «страшных тайн» – «*mysteres terribles*» христианства. В противоположность этому запрещению законодатель Парнаса широко раскрыл перед поэтом необъятные пределы мифических преданий»⁸⁷.

Неправы те из нас, кто гонит из стихов
Мифологических героев и богов.
Считая правильным, разумным и приличным,
Чтоб уподобился господь богам античным.
Они читателей все время тащат в ад,
Где Люцифер царит и демоны кишат...
Им, видно, невдомек, что таинства Христовы
Чуждаются прикрас и вымысла пустого
И что писание, в сердца вселяя страх,
Повелевает нам лишь каяться в грехах!⁸⁸

Средневековая философия требовала искусства символического, но уже Возрождение внесло существенные коррективы в философскую мысль, которая утверждает человека как «смертного бога» (Дж. Манетти). Поэтому на смену символическому искусству идет искусство, утверждающее принципы реализма и гуманизма. Возрождению присуща ориентация на лучшие художественные достижения античности, но вместе с тем ему также присуща некоторая нечеткость, так как ренессансная философия «...не стремилась к интеллектуально точной системе. Как в элементах синтеза, так и в нем самом мы не находим ничего непрерываемого – все полемично (отправной пункт особого направления ренессансной мысли – скептицизма), никакое утверждение не является окончательным перед лицом всеобъемлющей истины, не умещающейся ни в какие рациональные построения»⁸⁹. Ренессансной мысли была присуща и попытка объять необъятное: «Возрождение прославляло и всячески практиковало эрудицию, развивало такую широту познаний, что «знающему» грозила опасность утонуть в этом безбрежном море, и его сила (а знание – сила) готова была обернуться против него самого»⁹⁰. Классицизму XVII века тоже присуще подражание древним, но без размытости творческих границ и при строгом подчинении правилам.

Второе правило – это *единство*. Буало говорит о единстве произведения искусства. Но это требование надо понимать шире, то есть иметь в виду и закон трех единств классицизма, два из которых были сформулированы еще Аристотелем в «Поэтике» – единство действия и единство времени. О единстве времени, места и действия Буало пишет:

Одно событие, вместившееся в сутки,
В едином месте пусть на сцене протечет;
Лишь в этом случае оно нас увлечет.⁹¹

П. Корнель создал своего «Сида» еще до появления закона трех единств, который был установлен Шапленом по распоряжению кардинала Ришелье. Но Корнеля критиковали с позиций именно этого закона, замыкавшего действие в замкнутый цикл одних суток. Во времена же Буало данный закон, который понимался французским поэтом как априорная истина, уже безраздельно господствовал⁹². В принципе Корнель всю жизнь протестовал против правил, ограничивающих свободу художника. Но последующие трагедии Корнеля – «Гораций» и «Цинна» – написаны им уже в соответствии со всеми принципами классицизма.

Третье правило – *тождество*. Действующие лица комедии или трагедии должны быть одними и теми же на протяжении всей пьесы⁹³, что, несомненно, коррелирует с законом тождества в логике ($A \equiv A$):

Герою своему искусно сохраните
Черты характера среди любых событий. (...)
Пусть будет тщательно продуман ваш герой,
Пусть остается он всегда самим собой!⁹⁴

Четвертое правило требует *простоты*. Декарт постоянно настаивал на необходимости анализа и сведения сложного к простому. «Верховный художник, Бог, создает свои творения с максимальной экономией времени и с минимальным усилием; художник-человек, чтобы достигнуть совершенства, не имеет лучшего образца, чем божественный метод. Богоподобие – закон искусства, как и морали»⁹⁵. Так и Буало требовал подражать гомеровской простоте и о творчестве писателей, не следующих этому правилу, говорил: «Избегайте бесплодного многословия этих авторов и не обременяйте себя излишними подробностями»⁹⁶. Обилие подробностей, детальных описаний в ущерб сущности удручало Буало:

Нередко пишущий так в свой предмет влюблен,
Что хочет показать его со всех сторон:
Похвалит красоту дворцового фасада;
Начнет меня водить по всем аллеям сада;
Вот башенка стоит, пленяет арка взгляд;
Сверкая золотом, балкончики висят;
На потолке лепном сочтет круги, овалы:
«Как много здесь гирлянд, какие астрагалы!»
Десятка два страниц перелистав подряд,
Я жажду одного – покинуть этот сад.
Остерегайтесь же пустых перечислений,
Ненужных мелочей и длинных отступлений!⁹⁷

Поэт, что глубоко познал людей сердца
И в тайны их проник до самого конца,
Что понял чудака, и мота, и ленивца,
И фата глупого, и старого ревнивца,
Сумеет их для нас на сцене сотворить,
Заставив действовать, лукавить, говорить.
Пусть эти образы воскреснут перед нами,
Пленя простотой и яркими тонами.¹⁰⁹

Сначала в искусстве классицизма имели место характеристики внешности (Скюдери), затем внешности и духовных качеств в единстве (Ларошфуко), и, наконец, эта тенденция развилась до характеристики души (Лафайет)¹¹⁰. Причем это правило тесно связано с правилом *абсолютного совершенства*. Герои литературных произведений обязательно прекрасны, возвышенны, благородны, но абсолютное совершенство невозможно передать конкретными образами, характеристиками и чертами, поэтому авторам приходилось прибегать к абстрактным и неопределенным выражениям – «восхитительная», «несравненная», «очаровательная» и т. д. Эти характеристики были настолько абстрактны, что одними и теми же словами описывалась красота мужчин и красота женщин¹¹¹.

Девятым правилом является *разделение родов (жанров) литературных произведений*. Смех и слезы по требованию Буало на сцене обособлялись: «Комический род, враждебный вздохам и слезам, не допускает в своих стихах трагических страданий». Из этого требования выросло четвертое единство искусства классицизма – единство тона¹¹².

Трактат Буало «Поэтическое искусство» вообрал в себя всю историю становления и развития классицизма как поэтического направления и всю историю поэзии Франции¹¹³. Начиная Буало как почитатель и сторонник Мольера, но с годами его отношение к основным тео-

ретическим принципам классицизма изменилось: он не только принял их, но и привел в стройную систему, а также развил. «Поэтическое искусство» резюмирует выработанные правила и содержит самостоятельные наблюдения и выводы автора касательно истории и законов поэзии. Все это, преподнесенное афористически кратко, образно, изящно, сделало трактат Буало авторитетнейшим теоретическим документом, на который равнялись не только в XVII, но и в XVIII веке, не только во Франции, но и в других странах¹¹⁴.

Первым, кто оказал сопротивление законам французского классицистического театра, был Мольер, который не стремился выдерживать требования классицизма, за что и подвергался суровой критике. За ним последовали Лафонтен и Расин. Против классицистических правил выступили «бурлеск» (burlesque) и «гротеск» (grotesque), которые стали первыми проявлениями романтизма в XVII веке. Бурлескная литература «...отвечала интересам гораздо более широкого, демократического круга читателей, нередко смыкаясь с политическим и религиозным вольнодумством. Если прециозная литература стремилась увести читателя в вымышленный мир утонченных возвышенных чувств, отрешенных от всякой реальности, то бурлеск намеренно возвращал его к реальной жизни, снижал и высмеивал все возвышенное, низводя героиню до уровня будней, ниспровергал все авторитеты и прежде всего – освященный веками авторитет античности»¹¹⁵.

Против классицизма была также направлена борьба романтиков в последующий период, которая увенчалась соединением трагедии и комедии в единой комбинации – драме. Ими двигало стремление освободиться от схематизма и передать во всем богатстве его проявлений субъективный мир человека. Попытку усовершенствовать французский театр, но уже в направлении реализма, в направлении создания реалистической драмы предпринял также Д. Дидро.

Список использованной литературы:

1. Кранц Э. Опыт философии литературы. Декарт и французский классицизм. СПб., 1902. С. 38.
2. Михайлов А.В. Проблема стиля и этапы развития литературы нового времени // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М., 1982. С. 352.
3. Козлова Н.П. Ранний европейский классицизм (XVI-XVII вв.) // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 15-16.
4. Там же. С. 20.
5. Краткий словарь по эстетике / Под ред. М.Ф. Овсянникова. М., 1983. С. 69.
6. Там же.
7. Там же.
8. Михайлов А.В. Проблема стиля и этапы развития литературы нового времени // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М., 1982. С. 353.
9. Там же. С. 355.
10. Сигал Н.А. «Поэтическое искусство» Буало // Буало. Поэтическое искусство. М., 1957. С. 17-18.

11. Койре А. Очерки истории философской мысли. О влиянии философских концепций на развитие научных теорий. М., 1985. С. 204.
12. Там же.
13. Декарт Р. Соч. В 2-х т. Т. 1. М., 1989. С. 316.
14. Там же. С. 260.
15. Овсянников М.Ф. История эстетической мысли. М., 1984. С. 72.
16. Кранц Э. Опыт философии литературы. Декарт и французский классицизм. СПб., 1902. С. 10.
17. Там же. С. 16.
18. Там же.
19. Декарт Р. Соч. В 2-х т. Т. 1. М., 1989. С. 85-86.
20. Лазарев В.В. Трансформации философского сознания в культуре Нового времени // Культура, человек и картина мира. М., 1987. С. 38.
21. Там же. С. 40.
22. Там же. С. 41.
23. Кранц Э. Опыт философии литературы. Декарт и французский классицизм. СПб., 1902. С. 17.
24. Сигал Н.А. «Поэтическое искусство» Буало // Буало. Поэтическое искусство. М., 1957. С. 19.
25. Кранц Э. Опыт философии литературы. Декарт и французский классицизм. СПб., 1902. С. 18.
26. Там же. С. 27.
27. Сигал Н.А. «Поэтическое искусство» Буало // Буало. Поэтическое искусство. М., 1957. С. 40.
28. Кранц Э. Опыт философии литературы. Декарт и французский классицизм. СПб., 1902. С. 45.
29. Там же. С. 46.
30. Там же. С. 50.
31. Буало. Поэтическое искусство. М., 1957. С. 180.
32. Кранц Э. Опыт философии литературы. Декарт и французский классицизм. СПб., 1902. С. 49.
33. Там же. С. 53.
34. Там же. С. 58.
35. Буало. Поэтическое искусство. М., 1957. С. 78.
36. Сигал Н.А. «Поэтическое искусство» Буало // Буало. Поэтическое искусство. М., 1957. С. 34.
37. История эстетической мысли. Становление и развитие эстетики как науки. В 6-ти т. Т. 2. Средневековый Восток. Европа XV-XVIII веков. М., 1985. С. 249.
38. Гайдено П.П. Эволюция понятия науки (XVII-XVIII вв.). Формирование научных программ нового времени. М., 1987. С. 142.
39. Там же. С. 147.
40. Там же. С. 149-150.
41. Там же. С. 156.
42. Там же. С. 156-157.
43. Там же. С. 157.
44. Там же.
45. Там же. 162.
46. Там же. С. 163.
47. Ляткер Я.А. Декарт. М., 1975. С. 29.
48. Там же. С. 44.
49. Гайдено П.П. Эволюция понятия науки (XVII-XVIII вв.). Формирование научных программ нового времени. М., 1987. С. 166.
50. Косарева Л.М. Рождение науки Нового времени из духа культуры. М., 1997. С. 172.
51. Там же. С. 174.
52. Гайдено П.П. Эволюция понятия науки (XVII-XVIII вв.). Формирование научных программ нового времени. М., 1987. С. 166-167.
53. Там же. С. 168.
54. Там же. С. 170.
55. Цит по: там же.
56. Там же. С. 171.
57. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997.
58. Гайдено П.П. Эволюция понятия науки (XVII-XVIII вв.). Формирование научных программ нового времени. М., 1987. С. 172.
59. Там же. С. 173.
60. Там же. С. 174.
61. Цит по: История эстетической мысли. Становление и развитие эстетики как науки. В 6-ти т. Т. 2. Средневековый Восток. Европа XV-XVIII веков. М., 1985. С. 229.
62. Декарт Р. Соч. В 2-х т. Т. 1. М., 1989. С. 301.
63. Кранц Э. Опыт философии литературы. Декарт и французский классицизм. СПб., 1902. С. 63.
64. Там же. С. 67.
65. Там же. С. 68.
66. Буало. Поэтическое искусство. М., 1957. С. 56-57.
67. Кранц Э. Опыт философии литературы. Декарт и французский классицизм. СПб., 1902. С. 69.
68. Буало. Поэтическое искусство. М., 1957. С. 57.
69. Там же. С. 84-85.
70. Сигал Н.А. «Поэтическое искусство» Буало // Буало. Поэтическое искусство. М., 1957. С. 45.
71. Там же.
72. Там же. С. 47.
73. Кранц Э. Опыт философии литературы. Декарт и французский классицизм. СПб., 1902. С. 71.
74. Там же. С. 72.
75. Там же.
76. Там же. С. 77.
77. Там же. С. 74.
78. Там же. С. 75-76.
79. Буало. Поэтическое искусство. М., 1957. С. 63.
80. Кранц Э. Опыт философии литературы. Декарт и французский классицизм. СПб., 1902. С. 76.
81. Буало. Поэтическое искусство. М., 1957. С. 87.
82. Там же. С. 61.
83. Кранц Э. Опыт философии литературы. Декарт и французский классицизм. СПб., 1902. С. 93.
84. Буало. Поэтическое искусство. М., 1957. С. 62.

85. Кранц Э. Опыт философии литературы. Декарт и французский классицизм. СПб., 1902. С. 98.
86. Там же. С. 99.
87. Там же. С. 100.
88. Буало. Поэтическое искусство. М., 1957. С. 85.
89. Лазарев В.В. Трансформации философского сознания в культуре Нового времени // Культура, человек и картина мира. М., 1987. С. 44.
90. Там же.
91. Буало. Поэтическое искусство. М., 1957. С. 78.
92. Кранц Э. Опыт философии литературы. Декарт и французский классицизм. СПб., 1902. С. 102-103.
93. Там же. С. 106.
94. Буало. Поэтическое искусство. М., 1957. С. 81,82.
95. Кранц Э. Опыт философии литературы. Декарт и французский классицизм. СПб., 1902. С. 110.
96. Цит по: там же. С. 111.
97. Буало. Поэтическое искусство. М., 1957. С. 57.
98. Кранц Э. Опыт философии литературы. Декарт и французский классицизм. СПб., 1902. С. 112.
99. Буало. Поэтическое искусство. М., 1957. С. 97.
100. Кранц Э. Опыт философии литературы. Декарт и французский классицизм. СПб., 1902. С. 113.
101. Декарт Р. Соч. В 2-х т. Т. 2. М., 1989. С. 85.
102. Там же. С. 86.
103. Кранц Э. Опыт философии литературы. Декарт и французский классицизм. СПб., 1902. С. 114 -115.
104. Декарт Р. Соч. В 2-х т. Т. 2. М., 1989. С. 260.
105. Кранц Э. Опыт философии литературы. Декарт и французский классицизм. СПб., 1902. С. 136.
106. Там же. С. 140-141.
107. Декарт Р. Соч. В 2-х т. Т. 2. М., 1989. С. 260.
108. Сигал Н.А. «Поэтическое искусство» Буало // Буало. Поэтическое искусство. М., 1957. С. 32.
109. Буало. Поэтическое искусство. М., 1957. С. 92.
110. Кранц Э. Опыт философии литературы. Декарт и французский классицизм. СПб., 1902. С. 118-120.
111. Там же. С. 122-123.
112. Цит по: там же. С. 126.
113. Козлова Н.П. Ранний европейский классицизм (XVI-XVII вв.) // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 28.
114. Там же.
115. Сигал Н.А. «Поэтическое искусство» Буало // Буало. Поэтическое искусство. М., 1957. С. 21.